

Остановить мне не дано –
Веретено. (1909)

или:

Когда подымаю,
Опускаю взор –
Я двух чаш встречаю
Зыбкий разговор.

Одновременность отстраненности и вовлеченности покоится на доверии к миру («Чужие люди, верно, знают, Куда везут они меня») и реализуется в бессловесном единстве всепонимающего сознания и бессознательного:

Я в зыбке качаюсь дремотно,
И мудро безмолвствую я:
Решается бесповоротно
Грядущая вечность моя!

Верх и низ, взлет и падение, легкость и тяжесть, надежда и отчаяние, собственная воля и обреченность общей доле, не теряя своей антиномичности, сливаются в поток вечно правого в своей полноте бытия.

Н.В. БАРКОВСКАЯ

Уральский государственный педагогический университет

«ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ» КАК ЭТАП ТВОРЧЕСКОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1910-Х ГОДОВ

Статья дополняет ряд публикаций других исследователей (Г.Г. Шмакова, В.В. Иванова, Н.Е. Меднис, М.П. Гребнева) по данной теме. Предпринята попытка рассмотреть стихотворения с итальянской тематикой, созданные в 1910-е гг. поэтами разных эстетических ориентаций, в качестве единого «поля», на котором разворачивалось взаимодействие символистских и акмеистских тенденций.

Для литературной эволюции оказываются весьма существенными такие явления, которые можно назвать «надсистемными», т.е. характерными (в определенное, как правило, непродолжительное, время) для произведений разных авторов, пользующихся разными эстетиче-

скими принципами и приемами. Такие явления обеспечивают единство литературы периода, поверх рамок направлений и течений. «Надсистемные» явления «отрабатывают» некую культурную модель, реализующуюся в архетипических мотивах, но личностно, экзистенциально проживаемых.

Так, в литературе 1906-1909 годов оказался востребованным мистериальный хронотоп, позволяющий увидеть какой-то высший смысл в многочисленных страданиях и жертвах времен русско-японской войны, революции 1905 г., наступившей реакции. Придавая телеологичность вроде бы хаотичному, бессмысленному настоящему, литературный сюжет заострил проблему времени: нельзя остановить время, или перепрыгнуть в будущее, игнорируя настоящее; нужно пройти трудными дорогами своего времени, как крестным путем, причем, пройти со смыслом и надеждой. Это был важный момент, корректирующий метаисторизм символистского мышления.

Однако после 1910 года, года смерти Л. Толстого, М. Врубеля, В. Комиссаржевской, новых перспектив не открылось, воскресение не наступило, мрак сгушался. Для внутренней жертвы (мистерии) нужны душевные силы. У многих представителей творческой интеллигенции, напротив, наступил период депрессии. Об атмосфере нервной взвинченности, царившей в это время, вспомнит позднее Г. Иванов в «Петербургских зимах». Характерен мотив безумного, истерического смеха (Л. Андреев — рассказ «Красный смех»), Ф. Сологуб отмечал, что у его безумия веселые глаза, А. Блок писал о безумном смехе в статье об иронии) — в мистерии места для смеха не могло быть.

А. Блок писал 13 апреля 1909 г.: «Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пьяную харю, или — изолироваться от унижения — политики, да и «общественности» (партийности) <...> Пусть вешают, подлецы, и околевают в своих помоях <...> Я считаю теперь себя в праве умыть руки и заняться искусством»¹. О том же — в июне 1909: «Только бы всякая политика осталась в стороне»; Италии Блок благодарен за то, что «разучился смеяться» (тем «бесовским», а не «карнавальным» смехом)².

Итак, у художников возникла потребность в психологической передышке — отстраниться, уехать. Еще Гоголь писал о спасительной силе дороги: «Боже! Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз как погибающий и тонущий я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!»

Активизируется жанр путевого очерка и сюжет путешествия: Ба-

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 281-282.

² Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Л., 1982. С. 131.

лаклава в «Листригонах» Куприна, Ближний Восток в «Тени птицы» Бунина, «Муза Дальних Странствий» Гумилева. Но особый интерес вызывала Италия, чему способствовала публикация книг Я. Буркгардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (СПб., 1904-1906), У. Патера «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (М., 1912), И. Тэна «Путешествие по Италии» (М., 1913-1916), П. Муратова «Образы Италии» (М., 1911-1912). Об Италии в это время писали В. Розанов, А. Блок, И. Бунин, Вяч. Иванов, М. Горький, В. Брюсов, Н. Гумилев, ранее — Д. Мережковский, позднее — М. Осоргин и М. Кузмин.

Попытаемся ответить на два вопроса. Во-первых, чем именно привлекала русских писателей Италия и, во-вторых, почему после «итальянских» произведений многие писатели обратились к теме родины? Так, после мистериального сюжета в «Снежной маске» и, отчасти, в «Страшном мире» Блок создает «Итальянские стихи», а потом — цикл «Родина». У Горького мистерия, разыгранная в романе «Мать», сменяется «Сказками об Италии», а затем — «Русскими сказками» и циклом «По Руси». Ранее, в первой трилогии Мережковского, та же последовательность: «Юлиан Отступник (Смерть богов)» — «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» — «Антихрист (Петр и Алексей)». А еще раньше — у Гоголя: после «Ревизора» и «Мертвых душ» — «Рим» и «Выбранные места из переписки с друзьями».

Приступая к анализу, сразу оговоримся, что не все произведения с итальянской тематикой можно включить в «итальянский текст» (полемически трагестированный образ Италии рисует и Некрасов в «Размышлении у парадного подъезда»). Мы используем то понятие локального текста (гипертекста), которое было разработано В. Топоровым на материале «Петербургского текста» в русской литературе.

Художниками начала XX в. (Бунин, Блок, Кузмин) Италия воспринималась как вторая родина (в отличие, например, от Америки с ее машинной цивилизацией: Бунин «Господин из Сан-Франциско», Горький «Город желтого дьявола»). В Италии, стране высокой культуры, привлекали, прежде всего, северные и средние регионы — Тоскана, Умбрия. Почему? Вероятно, потому, что здесь готика меньше проявилась, это области раннего Возрождения (кватроченто), бывшего предметом внимания праерафаэлитов, весьма популярных в русской художественной среде начала XX в. Кроме того, Флоренция и Равенна знаменуют жизненный путь Данте (П. Муратов: «Свет любви Данте, божественный, как все, что связано с этим человеком, навсегда остался над Флоренцией, подобно прекрасной немеркнувшей заре. Благодаря этому, быть может, Флоренция стала местом веры и радости. Она за-

ставляет верить каждого (...) в новый день»³. Наконец, города северной Италии — это города-индивидуалисты, каждый — со своими легендами и своим духом, обликом и местным колоритом. Стихи наших поэтов посвящены Флоренции, Пизе, Перуджии, Сиене, Равенне, а также Риму и Венеции.

Н.Е. Меднис выделяет четыре составляющие, формирующие интерпретационный код Флоренции в русской поэзии: мотив неверности, параллель Я — Данте, образ Флоренции-матери, цветочно-природная образность⁴.

Н. Бердяев так объяснял тягу русских к Италии: «Русская тоска по Италии — творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радости, по самоценной красоте. (...) Италией лечим мы раны нашей души. (...) Италия обладает таинственной и магической силой возрождать душу»⁵.

По словам А. Блока, «туда, в холод воспоминаний невозвратных зовет русского современника северная и средняя Италия»⁶.

Разумеется, русские писатели не реставрировали реальное историческое прошлое этой страны, а создавали свой миф, свою легенду, свои «сказки» об Италии. Жан Кассу отметил: «Любая культурная эпоха обустроивает для себя прошлое, где черпает образы и мотивы. Символизму нужно было именно смутное прошлое, пленявшее его самой своей туманностью»⁷. Русские авторы акцентировали идею возрождения (в отличие от мистериального вос-кресения), вос-становления духовных основ человека и нации. Тема реинкарнации, нового рождения, связывается в стихотворении Блока «Слабеет жизни гул упорный» с Венецией:

И неужель в грядущем веке
Младенцу мне — велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?⁸

³ Цит. по: *Кара-Мурза А.* Знаменитые русские о Флоренции. М., 2001. С. 346.

⁴ *Меднис Н.Е.* Флоренция в русской поэзии XIX-XX вв. (К проблеме формирования интерпретационного кода) // Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. М-лы Третьих Филологических чтений. Т. II. Новосибирск, 2004. С. 13-14.

⁵ *Бердяев Н.* Чувство Италии // Биржевые ведомости. СПб., 1915. 2 июля. № 14039. С. 2.

⁶ *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 27.

⁷ Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1999.

⁸ *Блок А.А.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л., 1946. С. 418. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

Бунин в стихотворении «Венеция» восклицает:

Восемь лет в Венеции я не был
 (...)

 радостно все это было видеть!⁹, —

словно он «вновь посетил» милый сердцу «уголок земли».

М. Кузмин пишет об Ассизи (родине св. Франциска): «Родина всем умиленным вторая»¹⁰, о Равенне: «К тебе, о золотая мать, прильну в минуту воскресенья!»¹¹, восклицает: «Италия, о мать вторая»¹².

Состояние внутреннего возрождения передает Блок, описывая подъем на гору Монте Лука (в Умбрии), по форме напоминающей голову Микеланджело: «... счастливый угол земли, блаженный край: тот рай и мир, который у нас, в средней полосе России, открывается на вырубках, уже затянувшихся молодыми побегами, высокими зарослями иван-чая, белыми и лиловыми шапками серебрянки, а ближе к опушке старого леса — коврами иван-да-марьи и ладана. Странствующий в этом краю становится просветлен душою и легок телом, и к нему прилетает большая пестрая, редкостная бабочка с вырезанными крыльями: бабочка махаон»¹³. (Как не вспомнить Набокова!).

Приглядимся внимательнее к тем реалиям (и сквозным образам), которые входят в «итальянский текст».

Очень часто описываются *руины и гробницы*, своеобразный символ победы над временем. Очень тонко выразил эту идею Н. Бердяев в «Самопознании»: «...я знаю обаяние красоты прошлого (...) Красота прошлого не есть красота эмпирически бывшего, это есть красота настоящего, преображенного прошлого, вошедшего в настоящее. Красота развалин не есть красота прошлого, это красота настоящего, в прошлом развалин не было...»¹⁴.

Смерть, если смотреть из настоящего в прошлое, является конструктивным фактором, т.к. придает явлениям завершенность, законченность, неизменность — панхронность, делает их фактом искусства.

Н. Гумилев пишет в стихотворении «На палатине»:

Измучен огненной жарой,
 Я лег за камнем на горе,
 И солнце плыло надо мной,

⁹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1956. С. 331.

¹⁰ Кузьмин М. Стихи и проза. М., 1989. С. 109.

¹¹ Там же. С. 110.

¹² Там же. С. 111.

¹³ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. ???

¹⁴ Бердяев Н. Самосознание. М., 1990. С. 274.

И небо стало в серебре.
 Цветы склонялись с высоты
 На мрамор брошенной плиты,
 Дышали нежно, и была
 Плита горячая бела.

(...)

Ах, если б умер я в тот миг,
 Я твердо знаю, я б проник
 К богам, в Элизиум святой,
 И пил бы нектар золотой...¹⁵

Е.Г. Эткинд, анализируя стихотворение Блока «Равенна» (первое в цикле «Итальянских стихов»), показывает, что время — главный образ в этом стихотворении; слово «века» (прошлые и грядущие) обрамляет текст, открывая две бесконечные перспективы, между которыми дан миг настоящего. Жизнь — в движении времени и в бессмертии поэзии. Не случайно завершает стихотворение упоминание о «Vita Nuova» — книге молодого Данте (1291), считающейся первым в мировой литературе лирическим циклом¹⁶. Мысль Блока повторит в 1921 г. М. Кузьмин в стихотворении «Равенна»:

Меж сосен сонная Равенна
 О, черный, золоченый сон!
 Ты и блаженна, и нетленна,
 Как византийский небосклон.
 С вечерних гор далекий звон
 Благовестит: «Благословенна».
 Зарница отшумевшей мощи,
 Еле колеблемая медь,
 Ты бережешь святые мощи,
 Чтоб дольше, дольше не мертветь,
 И ветер медлит прошуметь
 В раздолиях прибрежной рощи.
 Изгнанница, открыла двери,
 Дала изгнанникам приют,
 И строфы Данте Алигьери
 О славном времени поют,
 Когда вились поверх кают
 Аллегорические звери
 (...)¹⁷

¹⁵ Гумилев Н.С. Стихотворения. Поэмы. Проза. Владивосток, 1991. С. 413.

¹⁶ Эткинд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 115-119.

¹⁷ Кузьмин М. Цит. соч. С. 109-110.

Напротив, прямое вторжение современности (туристы, автомобили, высотные дома), т.е. продление эмпирического существования, рассматривается Блоком как явление негативное: «Умри, Флоренция, иуда!» — подлаживаясь к суете сегодняшнего дня, Флоренция изменила себе и предала Данте.

Замыкает итальянский цикл Блока «Эпитафия фра Филиппо Липпи». Великий художник в саркофаге «покоится» «навекы бессмертный», как и та «торжественная латынь» («мертвый» язык), на которой написана эпитафия и которой автор дает русский эквивалент:

Здесь я покоюсь, Филипп, живописец навеки бессмертный,
 Дивная прелесть моей кисти — у всех на устах.
 Душу умел я вдохнуть искусными пальцами в краски,
 Набожных души умел — голосом бога смутить.
 Даже природа сама, на мои заглядевшись создания,
 Принуждена меня звать мастером равным себе.
 В мраморном этом гробу меня успокоил Лаврентий
 Медичи, прежде чем я в низменный прах обращусь. (428-429)

Стихотворение «Успение» — и о смерти Богородицы, и о вечной теперь ее молодости:

Ее спеленутое тело
 Сложили в *молодом* лесу.
 Оно от мук *помолодело*,
 Вернув былую красоту.
 (...)
 А выше, по крутым оврагам
 Поет ручей, *цветет* миндаль,
 И над *открытым* саркофагом
 Могильный ангел смотрит в даль. (427-428)

Мотив бессмертного прошлого встречается и в стихах других поэтов:

Здесь все кругом полно могильной красоты,
 Не мертвой, не живой, но вечной.
 (Мережковский «Помпея»);

Венеции бессмертный прах!
 (В. Брюсов «Опять в Венеции»).

Единый дух поэзии, вдохновлявший поэтов древности, воплощается в других, современных поэтов:

Верю — знал ты, умирая,
 Что твоя душа — моя.

(И. Бунин «У гробницы Вергилия»)

Итак, формируется синхроническая модель истории (культуры): сосуществование, рядоположенность культурных эпох, т.е. по существу, акмеистическая концепция истории.

По наблюдению П. Муратова, у скульптур на саркофагах — «чуть заметная гордая улыбка на их тонких губах знаменует счастливейшую победу человечества, победу над смертью»¹⁸. Кватроченто сделало искусством все — любовь, просвещение, торговлю, даже политику, даже войну. «Содержание кватроченто исчерпывается таким простым понятием, как жизнь в мире»¹⁹, вот почему, по мнению исследователя, здесь бессмертны не только дух, но и его телесное воплощение, сохранившее голос, улыбку, теплоту тела.

Как следствие, вторая составляющая «итальянского текста» в поэзии 1910-х гг., наряду с руинами и гробницами, это произведения искусства, прежде всего, *архитектура и живопись*. Очень часто стихи посвящены знаменитым соборам и фрескам, тяготея к жанрам экфразиса и ведуты. Аполлоническая концепция искусства заметно теснит увлечение дионисийством (как отмечает З.Г. Минц, в символизме начала 1910-х гг. апология хаоса сменяется пафосом гармонии²⁰). Этот перенос акцента характерен не только для символистов. И. А. Бунин говорил, что, путешествуя по Италии, он почему-то вспоминал Пушкина и испытывал «желание написать что-нибудь прекрасное, свободное, стройное».²¹ «Архитектурность» акмеистов (Гумилева, Мандельштама) наиболее явно обнаруживает следы символистского влияния²². Отметим, например, переключку знаменитых строк Мандельштама: «Я ненавижу свет / Однообразных звезд, / Здравствуй, мой давний бред, — / Башни стрельчатый рост!» со стихами Блока о Сиене, которая «вся — колчан упругих стрел», «острия церквей и башен...вонзила в небо-склон», см. также в «Молниях искусства»: «острые башни...тонкие, легкие..., тонкие до дерзости и такие высокие, будто метят в самое сердце бога»²³. Идею равновесия, гармонии мистического и земного,

¹⁸ Муратов П.П. Образы Италии. С. 107.

¹⁹ Там же. С. 108.

²⁰ Минц З.Г. Блок и русский символизм // Блок А.А.: Новые материалы и исследования. Т. 1. М., 1980. С. 384.

²¹ Бунин И.А. Цит. соч. С. 384.

²² См. об этом: Двинятина Т.М. Поэзия И. Бунина и акмеизм // Бунин И.А.: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 2001. С. 537.

²³ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 31.

человеческого и божественного, эстетического и физического подкачивало само искусство Возрождения. Не только соборы, но и барельефы, по словам Блока, «отчетливы и просты». Гумилев в стихотворении «Генуя» описывает картину, люди на которой, кажется, вот-вот оживут и заговорят о таком простом, житейском. Характерно, что и Блок, и Гумилев выделили из всех блестящих художников одного фра Беато Анджелико, умевшего передать радость простой жизни:

...В стране, где тихи гробы мертвецов,
Но где жива их воля, власть и сила,
Средь многих знаменитых мастеров,
Ах, одного лишь сердце полюбило.

Пускай велик небесный Рафаэль,
Любимец бога скал Буонаротти,
Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,
Челлини, давший бронзе тайну плоти.

Но Рафаэль не греет, а пленит,
В Буонаротти страшно совершенство,
И хмель да Винчи душу замугит,
Ту душу, что поверила в блаженство... —

далее Гумилев описывает картины фра Беато: «О да, не все умел он рисовать, / Но то, что рисовал он, — совершенно» и завершает:

Есть бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей — мгновенна и убога.
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в бога.²⁴

Подобно художникам Возрождения, русские поэты взирают на мир как свидетели, созерцатели:

Лишь, как художник, смотрю за ограду,
Где ты срываешь цветы, — и люблю.

(А. Блок «Девушка из Spoleto»)

Жизнь входит в поэзию в ее малых, частных проявлениях (как у М. Кузмина: «Дух мелочей, прелестных и воздушных»). Слегка иронично пишет об этом Блок:

²⁴ Гумилев Н. Цит. соч. С. 246-247.

... Зато, как мы, поэты, ценим
 Жизнь в мимолетных мелочах!
 Как радостно предаться лени,
 Почувствовать, как в жилах кровь
 Переливается певуче,
 Бросающую в жар любовь
 Поймать за тучкою летучей,
 И грезить, будто жизнь сама
 Встает во всем шампанском блеске,
 В мурлыкающем нежно треске
 Мигающего Cinema! (425)

Что-то близкое «кларизму» как моменту прозрения, ясновидения, предельно отчетливого созерцания звучит в словах Блока:

Молчи, душа. Не мучь, не трогай,
 Не понуждай и не зови:
 Когда-нибудь придет он, строгий,
 Кристально-ясный час любви. (425)

С вниманием к искусству Возрождения связана идея *мастерства и ученичества*, еще одна из сквозных идей «итальянского текста», также предвосхищающая акмеистскую трактовку поэзии как святого ремесла; в духе итальянских средневековых республик звучит само название «Цех поэтов». Брюсовское стремление ограничить символизм рамками литературной школы близка в начале 1910-х г.г. и Блоку; по мнению О. Лекманова, акмеизм являлся прежде всего школой.

Итак, горы, долины, море, соборы, виноградники, простые итальянцы — все это рисуется ясно, отчетливо и пластично, нередко — в голубых тонах, напоминающих колорит картин Фра Беато.

Возникает вопрос: неужели мятежность и тоска совсем ушли из стихотворений русских поэтов? Разумеется, нет. «Итальянский текст» — не альбом нарядных туристских фотографий, это отражение *духовного странствия*, попытка почерпнуть силы через обращение к гуманизму Ренессанса в совсем другую эпоху, эпоху «крушения гуманизма», если вспомнить определение Блока.

Отблески русского «страшного мира» ложатся и на картины Италии. Так, например, П. Муратов рисует однозначно светлый образ Сиены, а Блоку этот город кажется иным:

О лукавая Сиена,
 Вся — колчан упругих стрел!
 Вероломство и измена —
 Твой таинственный удел! (424)

Мадонны в храмах Сиены представляются Блоку «коварными»:

Глаза, опущенные скромно,
Плечо, закрытое фатой...
Ты многим кажешься святой,
Но ты, Мария — вероломна. (425)

Еще С. Соловьев почувствовал в «Итальянских стихах» Блока мотивы пушкинской «Гавриилады», наиболее отчетливые в стихотворении «Благовещение», описывающем одну из картин, где над Марией и Гавриилом —

... символ своеволия —
Перуджийский гриф когтит тельца.

С этим стихотворением перекликается эпизод из очерков «Молнии искусства»:

«Отчего так *красны* одежды у *темноликого* ангела, который возник из *темно-золотого* фона перед *темноликой* Марией на фресках Джианикола Манни? — Отчего плащи играющих ангелов Дуччио на портале оратории св. Бернарда закручены таким *демоническим* ветром? — Отчего *безумная* семья Бальони, правителей Перуджии, буквально заливала город *кровью*... И отчего, наконец, в феодальном гербе Перуджии возник *остервенелый гриф*, терзающий тельца?»²⁵. И далее Блок пишет: «Светлейший из итальянских городов стоит под знаком кровожадного грифа. Если бы здесь повторилась история — она бы опять потекла кровью»²⁶. Таким образом, не только голубой зной и голубая нега, но и молнии, огонь, вихрь, кровь перед глазами лирического героя Блока.

Грозная геральдика, безумие и кровь не редко возникают и в стихах Гумилева. Так, в стихотворении «Пиза» рисуется идиллическая картина: «все спокойно под небом ясным», «янтарный мрамор Сиены и молочно-белый Каррары», дети возвращаются от обедни, дремлют в гробах «гибеллины и гвельфы рядом». Однако финал стихотворения вдруг обнаруживает кривизну, неправильность и злобность мира:

...Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем.

²⁵ Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 28.

²⁶ Там же. С. 30-31.

Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою пизанской башней.²⁷

И в стихотворении Гумилева «Флоренция» светлый пейзаж (розовый миндаль, запах трав, горы над Арно) сменяется картиной тревожного и мятежного времени, когда горели костры инквизиции, гибли творения Леонардо, а Данте оказался в изгнании. Мотивы самоубийства, кошмаров звучат в стихотворении «Вилла Боргезе». Вполне декадентски соединяет Гумилев святость и соблазн, кровь и страсть, Эрос и Танатос в стихотворении «Падуанский собор», акцентируя готический стиль (в целом, не очень характерный для Италии).

Да, этот храм и дивен, и печален,
Он — искушение, радость и гроза.
Горят в окошечках исповедален
Желанием истомленные глаза.

Растет и падает напев органа
И вновь растет, полнее и страшней,
Как будто кровь, бунтующая пьяно
В гранитных венах сумрачных церквей.

От пурпура, от мучеников томных,
От белизны их обнаженных тел
Бежать бы из-под этих сводов темных,
Пока соблазн душой не овладел.

В глухой таверне старого квартала
Сесть на террасе и спросить вина,
Там от воды приморского канала
Совсем зеленой кажется стена.

Скорей! Одно последнее усилие!
Но вдруг слабеешь, выходя на двор:
Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростер.²⁸

Огонь и кровь — сквозные образы в итальянских стихах Гумилева: трагическая дисгармония и в мире, и в душе человека станет потом темой книг «Костер» и «Огненных столп». Возможно, «огненные» мотивы возникли, в какой-то степени, под символистским воздействием, достаточно влиятельном в «итальянском тексте» 1910-х г.г.

²⁷ Гумилев Н. Цит. соч. С. 252.

²⁸ Там же. С. 260-261.

То, что трагические ноты в «итальянском тексте» обусловлены не предметом изображения, а мироощущением поэтов, доказывает цикл М. Кузмина «Путешествие по Италии», созданный позже, в 1921 г. В этих стихах, напротив, все предельно беззаботно, светло и мило. Герои путешествуют с Бэдэкером, посещая Флоренцию, Мантую, Ассизи, Колизей, Венецию. Глаголы настоящего времени, импрессионизм подробностей порождают эффект сиюминутного восприятия окружающего. Например:

Утро во Флоренции.

Or san Michele,
 Мимоз гора!
 К беспечной цели
 Ведет игра.
 Веточку, только веточку
 В петлицу вдень,
 Проходишь весело
 С ней целый день.
 В большой столовой
 Звонит хрусталь,
 Улыбки новой
 Сладка печаль!
 Какой-то особенный,
 Легкий миг:
 Блестят соломенно
 Обложки книг.
 В каком Апреле
 Проснулись мы?
 На самом деле
 Нет тюрьмы?
 Свежо и приторно...
 Одеколон?
 Тележка подана,
 Открой балкон!²⁹

Однако, как указывают Н. Богомолов и Дж. Малмстад, в 1921 г. Кузмин безвыездно жил в Петрограде. Тяжелое настроение усугубляли смерти Блока, Гумилева, Ан. Чеботаревской. Кузмин испытывает крайнюю бедность. Кроме того, еще в январе Ю. Юркун влюбился в Ольгу Арбенину. И вот по контрасту, из России («ад воочию мы видели»), Италия видится абсолютной идиллией («На самом деле нет тюрьмы?»).

²⁹ Кузьмин М. Арена: Избр. Стихотворения, СПб., 1994. С. 221-222.

Таким образом, общий конфликт, развиваемый «итальянским текстом» — конфликт между прекрасным, гармоничным, панхронным миром искусства и дисгармоничным, конкретно-историческим и социальным миром человеческих страстей. Можно наметить узловые точки, организующие «итальянский текст»:

1. В качестве «первоисточника» (претекста) можно рассматривать произведения Д. Мережковского, прежде всего, роман «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1902).

2. Кульминацию (фокусирующий центр) представляет цикл Блока «Итальянские стихи» (1909-1914), первоначально снабженный эпиграфом из Мережковского («Слабеет моря гул прощальный»).

3. Своего рода эпилог — «Путешествие по Италии» (1921) М. Кузмина. Блоковские мотивы звучат на другом фоне (большевистской России), совсем с другой — ностальгической — тональностью, как эпитафия и Италии, и Блоку, и Серебряному веку.

Обратимся теперь к анализу «Итальянских стихов» А. Блока. Основная часть стихотворений была написана во время путешествия летом 1909 г., но обрабатывался цикл вплоть до 1914 г. Печатались стихи в журнале «Аполлон», что вполне соответствовало их «аполлонической» концепции. Блок писал матери: «Итальянские стихи меня как бы вторично прославили» (650). Центральная часть — цикл «Флоренция», состоящий из 7 стихотворений, одновременно являющийся «фокусом» всего «итальянского текста», что обусловлено, отчасти, значимостью избранного города. П.П. Муратов утверждал, что Флоренция — город Данте — была колыбелью и саркофагом кватроченто³⁰.

Хотя цикл посвящен Флоренции, но преобладает не описательно-изобразительное, а эмоционально-лирическое начало. Все семь текстов контрастны по отношению друг к другу. Кульминация цикла — в 4-ом стихотворении, последнее возвращает к первому, замыкая кольцо, но на ином уровне (композиция спирали, характерная для циклов Блока.)

1-е стихотворение большое по объему (6 строф 4-стопного ямба), содержит гневную инвективу, проклятия в адрес «иуды»-Флоренции, с ее трупным запахом роз и гнусавой мессой.

2-е стихотворение в два раза короче (3 строфы 4-стопного ямба), написано в нежной, элегической тональности: Флоренция будет сниться, «как юность ранняя моя» (ср.: о России — «как слезы первые любви»).

3-е стихотворение астрофично (12 строк 4-стопного хорея с пиррихиями). Звучит убаюкивающе-монотонно, чему способствует сгущение лексических повторов в конце. Лирический герой — безмятеж-

³⁰ Муратов П.П. Цит. соч. С. 107.

ный созерцатель — растворяется в вечернем сумраке: «Голубой вечерний зной / В голубое голубою / унесет меня волной».

4-е стихотворение тоже астрофично, но содержит всего 8 строк 3-стопного дактиля. Это кульминация цикла, эмоциональный взрыв, лихорадочное, воспаленное душевное состояние, безысходная печаль:

Жгут раскаленные камни
 Мой лихорадочный взгляд.
 Дымные ирисы а пламени,
 Словно сейчас улетят
 О, безысходность печали,
 Знаю тебя наизусть!
 В черное небо Италии
 Черной душою гляжусь. (421).

В 5-ом стихотворении происходит спад напряжения; 2 четверостишия 3-стопного анапеста, выражающие отуманенное, отрешенное сознание лирического героя, направленное на внешний мир (дворец, площадь, синьория), содержат стилизацию канцоны («чужое слово» выделено курсивом):

*Что мне спеть в этот вечер, синьора?
 Что мне спеть, чтоб вам сладко спалось?*

В двух четверостишиях 4-стопного ямба в 6-ом стихотворении подчеркнуто-безэмоционально утверждается скука жизни и спасительная ложь искусства.

В 7-ом стихотворении снова 6 строф, но звучит оно напряженнее, чем первое, т.к. написано не 4-стопным, а 3-стопным ямбом. Как и в первом стихотворении, речь идет о современной Флоренции — «изменнице, в венке спаленных роз», с той же пафосно-декламационной интонацией. Но меняются реалии города: не храмы и гробницы, а рестораны и толпа на площади, где торжествуют подменная красота, поруганная любовь, неистовство почти цыганских страстей, где «бокал Христовых слез» — лишь вино. Меняется и позиция лирического героя. Он не проклинает, а принимает пошло-демонический облик Флоренции-изменницы, т.к. и он сам — изменник (первоначально стихотворение называлось «Демон»).

В чем суть лирического конфликта, развиваемого данным сюжетом цикла? Герой видит красоту, испытывает влюбленную нежность и, одновременно, ощущает тоску, боль, безнадежность; ему одновременно слышны, если вспомнить название более раннего цикла, и «арфы», и «скрипки». За этим конфликтом кроется другой: совершенное владе-

ние техники стиха — и «стареющая душа», обеднение чувств. В 1910 г. Блоку исполнилось тридцать лет (возраст «акмэ»). Он на вершине поэтического мастерства, пишет легко и артистично; но переживает усталость, разочарованность (усугубленные семейной драмой и смертью Мити). Душа лирического героя в «Итальянских стихах» порывается в «край», навстречу «арфам», но слишком сильно притяжение «ада». Вряд ли можно расценивать результат духовного странствия по Италии как возрождение души лирического героя, скорее, она пребывает в чистилище.

Данный конфликт находит отражение и на уровне художественной формы. Так, в 7-ом стихотворении Блок использует причудливое строфическое членение: два трехстишия с последовательно зарифмованными строками (abc / abc, соответственно с женской, дактилической, мужской клаузулой), затем восемь строк (два четверостишия с перекрестной рифмой), потом снова два трехстишия и восемь строк. В трехстишиях господствует элегическая («арфическая») интонация; в восьмистишиях появляются декламационные, восклицательные ноты («скрипки», напр.: «Сведи с ума канцонной / О преданной любви, / И сделай ночь бессонной, / И струны оборви, / И бей в свой бубен гулкий... »), таким образом, это финальное стихотворение сталкивает две интонационные темы всего цикла, выражающие конфликт прекрасного, небесно-святого и демонического, обманного земного в душе лирического героя. По строфической структуре это стихотворение (14 строк повторяются дважды) подобно сонету (два терцета + два катрена). Само слово «сонет» итальянского происхождения; мастерами сонета были Данте и Петрарка. Но Блок использует форму *опрокинутого* сонета, катрены строфически не разделены, не сохранена схема рифмовки классического итальянского сонета. Так строфика тоже «работает» на выражение идеи искажения, оскуднения — и высокого искусства Ренессанса, и возрожденческого гуманизма. Кстати, сразу после этого стихотворения следует прекрасный образец верлибра — неклассической, модернистской формы стиха, воспринимаемой на фоне классической. Метерлинк в 1887 г. говорил, что современный символ есть перевернутый символ классический, ибо идет не от абстрактного к конкретному, а от конкретного к абстрактному, от вещи видимой, слышимой, осязаемой — к умопостигаемой идее³¹. Основной лирический конфликт цикла выражен не только на уровне ритмико-интонационном, но характерен и для центрального образа-символа, каковым является *ирис*. Этот цветок назван 6 раз в 7 стихотворениях, ему сопутствуют три постоянных эпитета: «нежный», «пыльный», «дым-

³¹ Энциклопедия символизма. С. 193-194.

ный». Семантика («смысловая вертикаль») этого символа концентрирует весь сюжет цикла «Флоренция». Попробуем восстановить «лестницу» смыслов, прослеживая столкновение «нежного» и «дымного» (пыльного, серого, дьявольского).

Буквальное значение образа — нежный весенний цветок. В Розанов восклицал: «Ну, так и есть! Цветущая, flogeus — Флоренция!»³². С. Флеров отмечал, что «Город цветов» — это не иносказание, Флоренция действительно залита цветами³³. (Но обычно называют розы, фиалки, олеандры, глицинии; ирисы — блоковская деталь). Ирисов особенно много в парке Кашины; кроме того, их цвет перекликается с голубым фоном долин Тосканы.

В контексте искусства Возрождения ирис соотносится с архитектурой и живописью Флоренции. «Синий сон» Беато Анджелико называл Блок; купол собора Мария дель Фьоре («Мария с цветком») напоминает бутон; геральдическая стилизованная Алая лилия на гербе Флоренции похожа и на корону, и на ирис с изгибающимися нежными лепестками («Флоренция, ты ирис нежный!»); витражи в окнах Дуомо (главного собора) синевато-пунцового цвета. Вот как описывает Флоренцию Д. Мережковский в романе «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»:

Облик Флоренции вырезывался в чистом небе, подобно заглавному рисунку на тусклом золоте старинных книг, — облик единственный в мире, знакомый, как живое лицо человека: сначала к северу древняя колокольня Санта-Кроче, потом прямая, стройная и строгая башня Палаццо Веккьо, белая мраморная кампанила Джотто и красноватый черепичный купол Мария дель Фьоре, похожий на исполинский, не распустивший цветок древней, геральдической Алой Лилии: вся Флоренция, в двойном вечернем и лунном свете, была как один огромный, серебристо-темный цветок.

Леонардо заметил, что у каждого города (...) — свой запах: у Флоренции — запах влажной пыли, как у ирисов, смешанный с едва уловимым свежим запахом лака и красок очень старых картин.³⁴

Вероятно, именно лиловый цвет и причудливо изогнутые лепестки обусловили популярность ирисов в стиле модерн, где они часто использовались как элемент декора. В романе Мережковского образы ренессансного искусства увидены сквозь призму символизма конца XIX — начала XX вв. Ирисы запечатлены на знаменитом витраже Эжена Грассе «Весна» (1884). Андрей Белый писал: «Напоминают мне

³² Кара-Мурза А. Знаменитые русские о Флоренции. С. 274.

³³ Там же. С. 263.

³⁴ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 178-179.

Ангела: лилия, ирис и месяц; Архангела: пламя, меч, мак (цветок, встречающийся в стихотворениях Гумилева об Италии — *Н.Б.*); а Начало передо мною вращается в голубой Хризантеме; для Сил цветных образ есть белая роза; Дух Мудрости — Голубой колокольчик³⁵. Модернистский контекст вносит в образ ириса не только ангельские, но и демонические черты. «Ira» означает «гнев»; у Вяч. Иванова есть стихотворение «Iris in Iris» — «Радуга в гневах»³⁶.

И в психологическом подтексте образа ириса в цикле Блока стилизируются две характеристики. Ирис «нежный», напоминает голубое пламя (голубые огни), что влечет ряд ассоциаций: любовь (по Данте, *antica flamma* — боль и счастье живой любви), разум (П. Муратов упоминает «голубое пламя флорентийского интеллектуализма»³⁷), мечта и предчувствие разлуки (горящая голубым огнем волна в стихотворении Мережковского «Addio Napoli», строки которого первоначально были взяты Блоком для эпитафии; у самого Блока — «ирисы в пламени, точно сейчас улетят!»). Но результат горения — дым и пепел (ирисы «дымные» и «пыльные»), и в 4-ом стихотворении цикла герой «черной душой» глядится в «черное небо Италии». В очерке «Маски на улице» Блок пишет о беззаботной флорентийской толпе, в которой вдруг появляются молчаливые люди в масках, быстро пронсящие гроб с покойником. И Блок задается вопросом: «А голубые ирисы в Кашинах — чи это маски?». Вероятно, предполагается ответ, что это маски смерти. Ирис — однолетнее луковичное растение, напоминает асфодели — дикие тюльпаны, растущие в Аиде по берегам Коцита и Ахеронта; Италия для русских путешественников — страна былой славы, могил и саркофагов. М.П. Гребнева обнаруживает соотносительность в цикле образов ириса и летучей мыши.³⁸ (Удивительно, что цикл «Итальянские стихи» связан со смертью: Блоки уехали в Италию после смерти ребенка Любви Дмитриевны; Набоков вспоминал, что они с матерью получили известие о смерти отца в тот момент, когда читали стихотворение «Флоренция, ты ирис нежный...» Блока³⁹). В романе Мережковского Леонардо видит Флоренцию, похожую на ирис, в тот момент, когда узнает о смерти Моны Лизы и осознает, что принес свою любовь в жертву творчеству (идея проклятия искусства,

³⁵ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 289.

³⁶ *Проскурина В.* «Cor Ardeus»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. № 51 (5/2001). С. 197.

³⁷ *Муратов П.* Цит. соч. С. 116.

³⁸ *Гребнева М.П.* Стихотворения, очерки, письма А.А. Блока о Флоренции // Сибирский филологический журнал. 2004. № 1. С. 59.

³⁹ *Старк В.П.* А.А. Блок в художественных отражениях В.В. Набокова // Набоковский вестник. Вып. 4. Спб., 1999. С. 66.

тяготеющего над художником). Тема смерти сопутствует ирисам и в стихотворении М. Кузмина «Катакомбы»: «Пурпурные трауры ирисов приторно ранят...».

Итак, символ ириса многозначен, как всякий символ и может трактоваться по-разному. За столкновением «голубого» и «дымного» стоит конфликт мечты и реальности, в психологическом плане предстающий как дилемма «поэт» и «человек». (После «Итальянских стихов» Блок поместил раздел «Разные стихотворения», начинающийся как раз с изображения петербургских поэтов — изображения без флера, горько-ироничного, хотя и с романтикой отверженности («А вот у поэта — всемирный запой / И мало ему конституций»), напоминающей, впрочем, Актера из горьковской пьесы «На дне»). Блок-человек понял, что высокая мечта не осуществилась; с какими-то есенинскими интонациями он обращается к жене:

Я и сам ведь не такой — не прежний,
 Недоступный, гордый, чистый, злой,
 Я смотрю добрей и безнадежней
 На простой и скучный путь земной. (446)

Позиция Блока-поэта выражена в стихотворении «Художник» (1913). Поэт существует вне обычной жизни («ваших свадеб, торжеств, похорон»). Его подлинное бытие — в минуты вдохновения, когда музыка свыше нисходит на него. Душа пробуждается, растет, ширится, почти сливается с неземной сферой; тогда «нет настоящего», «жалкого нет», «прошлое страстно глядится в грядущее». И в этот миг мастер побеждает пророка:

... И наконец, у предела зачатия
 Новой души, неизведанных сил, —
 Душу сражает, как громом, проклятие:
 Творческий разум осилил — убил.

И замыкаю я в клетку холодную
 Легкую, добрую птицу свободную,
 Птицу, хотевшую смерть унести,
 Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка — стальная, тяжелая,
 Как золотая, в вечернем огне.
 Вот моя птица, когда-то веселая,
 Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены,
 Любите вы под окном постоять?

Песни вам нравятся, я же, измученный,
Новую жду — и скучаю опять. (443)

Это стихотворение, как и статья «Три вопроса», и поэма «Соловиный сад», выражает блоковское понимание того, что нельзя оставаться в клетке эстетизма (хорошо написанных стихов), необходимо «рождение человека «общественного»», что и отразилось в цикле «Родина», а позже — в поэме «Двенадцать». (Характерно, что в романе Мережковского Леонардо да Винчи перед смертью выпускает своих птиц из клеток на свободу).

Подождим наблюдения над «Итальянским текстом» в поэзии 1910-х гг.

1. Тема (Италия, в которой самая замечательная эпоха — кватроченто) и предмет изображения (мир, ставший частью искусства) давали пример гармонического, совершенного, «аполлонического» творчества. В какой-то степени, знакомство с Италией послужило толчком для формирования синхронической истории культуры, характерной для акмеизма.

2. Однако, культура Возрождения увидена поэтами совсем другой эпохи — чреватой катастрофами, дисгармоничной, полной тревог. Поэтому любование искусством прошлого привело к выводу о невозможности прежней гармонии и к сомнению в самой этой гармоничности. Свое трагическое мироощущение поэты проецировали в прошлое: «бремя» прошлого продолжает жить в настоящем (Гумилев), настоящее — это возмездие за греховное прошлое. «Дионисизм» деконструировал (в какой-то степени) совершенную, пластическую красоту прошлого; отсюда — мотивы смерти, огня, страданий в «итальянских» стихах.

3. «Итальянский текст» в литературе 1910-х гг. значительно расширил пространство русской поэзии, заострил проблему культуры и цивилизации, «своего» и «чужого» и (по аналогии и по контрасту) усилил чувство родины, родных корней.